قطر الثقافية.. مكانة تترسخ



AL JASRAH
العدد 64 - يونيو- يوليو 2024
Issue No. 64 - June - July 2024

هل انتهى عصر المبدع الإنسان؟

بول أوستر
الحارس أغلق دفاتره

خليل صويلح:
نزهات دمشقية وقذائف طائشة

هيثم الورداني:
ما قبل غزة

أسامة العيسى وباسم خندقجي:
معنى أن تكون فلسطينيًّا وكاتبًا

صبري حافظ:
شك.. هجائية درامية للكذب



السينما العربية والرواية.. التراث المنسي

عرفت البلدان العربية في ستينيات القرن التاسع عشر (١٨٦٠) فنونًا جديدة لم تكن متداولة من قبل، مثل فن المسرح التمثيلي، وبخاصة في بلاد الشام، مع الوضع في الاعتبار أنه كان هناك خلط بين مصطلحي الرواية والمسرحية آنذاك، بل كان يطلق على النص المسرحي "رواية"، لأنها غالبًا ما كانت تخضع للتمثيل على خشبة المسرح، وهو ما يراه البعض امتدادًا لفن خيال الظل، ويراه آخرون ناتجًا عن التأثر بالتواصل المبكر مع الغرب منذ مطلع القرن التاسع عشر مع البعثات التعليمية وحركات التواصل الشرقي الغربي.

د. محمود الضبع

وقد تضافرت عوامل عدة لتجعل مصر مركز الجذب للفرق المسرحية، ومنها الفتنة الطائفية التي وقعت في بلاد الشام وجعلت الممثلين والكتاب المسرحيين يرحلون إلى القاهرة والإسكندرية، ومنها النهضة التعليمية والفنية في عهد الخديو سعيد ومن بعده إسماعيل، وأيضًا نشاط المسرح المدرسي الذي كان قد أسس له رفاعة الطهطاوي على نحو مبكر نقلًا عما شاهده في بعثته لباريس، ويضاف إلى ذلك جميعه نشاط الصحافة والدوريات التي كانت تنشر النصوص المسرحية والقصصية ونقدها، وتكفي هنا الإشارة لدراسة أحمد شمس الحجاجي " النقد المسرحي في مصر ١٨٧٦-١٩٢٣"، والتي كانت في الأصل أطروحة أكاديمية بإشراف سهير القلماوي، والتي تم فيها تتبع النشاط المسرحي ونقده في هذه المرحلة المبكرة.

وقد تشكلت في مصر أول فرقة مسرحية عام ١٨٧٠م على يد يعقوب صنوع، ثم لحق بها سليم النقاش وفرقته راحلًا عن بلاد الشام عام ١٨٧٦، وأعقبهما أبو خليل القباني وفرقته عام ١٨٨٤م، تلك التي قدمت قصص ألف ليلة وليلة، وبعض السير الشعبية؛ بالاعتماد على الإنشاد الديني الذي كانت له استجابة جماهيرية آنذاك.

أما فن السينما فقد تأخر ظهوره كثيرًا في البلدان العربية -قياسًا إلى المسرح- على الرغم مما هو ثابت تاريخيًّا من وصول هذا الفن إلى مصر في نوفمبر ١٨٩٦م، بعرض فيلم للأخوين لومير في مدينة الإسكندرية، ثم تصوير العديد من الأفلام الأوربية القصيرة بها، لكن الإنتاج العربي تأخر إلى أوائل القرن العشرين مع الفيلمين الصامتين: الأزهار الميتة (١٩١٨)، وشرف البدوي (١٩٢٢) وهما من إنتاج شركة "محمد كريم" التي تأسست في العام ١٩١٧م بمدينة الإسكندرية.

وبدءًا من العام ١٩٢٨ بدأت حركة إنشاء استوديوهات التصوير ومنها "ستوديو إيزيس فيلم" الذي أنتج فيلم "ليلى"، وكثير من الاستوديوهات لعل أهمها "ستوديو مصر" عام ١٩٣٥ والذي أدى إلى تضاعف إنتاج الأفلام السينمائية على نحو كبير، ثم تضاعف على نحو أكبر بعد الحرب العالمية الثانية ليصل إلى ٦٧ فيلمًا عام ١٩٤٦.

فما المصادر التي كانت السينما تعتمد عليها في اختيار موضوعات أفلامها؟

وهل بدأت كما القصة القصيرة مثلًا بالتعريب (نقل وترجمة القصة الروسية أو الأوربية مع تعريب أسماء الشخوص والأماكن)؟ أم الاقتباس عن السينما الغربية؟ أم الاستلهام من الواقع؟ أم تمثيل النصوص الروائية كما حدث مع المسرح؟ أم هي مصادر أخرى؟

الواقع أنه للإجابة عن هذه الأسئلة جميعًا، فإنه يمكن تتبع واستقراء مراحل نشأة السينما العربية والوقوف أمام المحطات المهمة، التي ستكشف عن علاقة السينما بالرواية، وهي:

المحطة الأولى وهي: مرحلة السينما الصامتة، والتي كانت تحاول تقديم محتوى مستمد من الواقع يفتح أمام المتلقي قنوات عديدة للتأويل، وبخاصة أن مشاهدة الصورة المتحركة عبر شاشة كانت هي الفتنة التي يمكن أن تغني عن الموضوع وتأويلاته.

والمحطة الثانية هي: السينما الناطقة، وفيها يبدو واضحًا تأثير فن الرواية على صناعة السينما بدءًا من اعتمادها على الفيلم الروائي في أشكاله الكلاسيكية، أو على القصص القصيرة التي تحولت إلى أفلام مرئية، وهو ما يشهد عليه تاريخ السينما العربية بدءًا من فيلم "زينب" عام١٩٢٨م، والمأخوذ عن رواية محمد حسين هيكل الصادرة عام ١٩١٦م، ثم تمثيل روايات وقصص نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، ويوسف إدريس، وتوفيق الحكيم، وغيرهم.

وكان لروايات نجيب محفوظ تأثيرها المباشر على صناعة السينما، إذ يبلغ مجمل أعماله التي تم تصويرها وإنتاجها بالفعل (٦٣) فيلمًا، بين روايات كاملة وقصص، وأفلام مأخوذة عن قصص... إلخ.

ومما يستلفت الانتباه في هذه الأفلام وجود حوالي (٢٥) فيلمًا كتبها نجيب محفوظ خصيصًا للسينما بين سيناريو وقصة، وهو ما يفتح الباب أمام دراسة هذه العلاقة المتبادلة بين تأثير

فن السينما تأخر ظهوره كثيرًا في البلدان العربية -قياسًا إلى المسرح- على الرغم مما هو ثابت تاريخيًّا من وصول هذا الفن إلى مصر في نوفمبر ١٨٩٦م

كان لروايات نجيب محفوظ تأثيرها المباشر على صناعة السينما، إذ يبلغ مجمل أعماله التي تم تصويرها وإنتاجها بالفعل (٦٣) فيلمًا، بين روايات كاملة وقصص



■ مشهد من فيلم «الفيل الأزرق ٢»

محفوظ في السينما وتأثيرها في كتابته السردية، ويمكن القول إنه كما أن محفوظ قد أفاد السينما المصرية بتقديم أعمال روائية واقعية وإن كانت لا تخلو من أبعاد فلسفية وتشريح لبنية المجتمع، فإن السينما قد أفادت نجيب محفوظ وطورت من تقنيات الكتابة لديه، وبخاصة فيما يتعلق بالمشهدية ورسم الصورة وتقنيات التعامل مع السيناريو، وهو مرحلة وسيطة بين الرواية والفيلم، يتم فيها تقطيع المشاهد إلى صوت وصورة وتوصيفها توصيفًا دقيقًا من جهة حركة الكاميرا والإضاءة ومكونات المشهد بهدف تحويلها إلى مشاهد مرئية.

وأما المحطة الثالثة فهي: التحول الذي شهدته نهاية القرن العشرين، وبدايات القرن الحالي، والذي تداخلت فيه عدة حركات بعضها متجاور وبعضها متقاطع، ومنه:

• الإنتاج السينمائي المعتمد على الروايات والقصص الإبداعية العربية أو العالمية.

• والإنتاج المعتمد على السيناريو فقط دون أن تكون له قصة إبداعية مرجعية.

• والإنتاج المعتمد على ورش العمل التي يكون التأليف فيها جماعيًّا للحبكة والحكاية والمشاهد التمثيلية دون الاعتماد على قصة أو رواية من الأساس.

• والإنتاج المقتبس لأفلام أجنبية، مع إحداث تعديلات طفيفة أحيانًا، أو بدون تعديلات، وهو ما تدخل فيه أفلام عربية معاصرة كثيرة منقولة نصًّا وصورة عن أفلام أجنبية غربية وشرق آسيوية.

والسؤال الأهم الذي يمكن طرحه في هذا السياق: لماذا تراجعت مكانة الرواية في السينما؟ أو بصيغة أخرى: لماذا تحولت السينما في إنتاجها عن الأعمال الروائية والقصصية العربية؟

هل لعدم وجود أعمال إبداعية تصلح للإنتاج السينمائي؟ أم لصعوبة إنتاج الأعمال السردية؟ وبخاصة بعد التحولات التي طرأت عليها بفعل مفاهيم الرواية الجديدة، واتجاهات التجريب، وفلسفات ما بعد الحداثة، وسقوط السرديات الكبرى، والتي أثرت جميعها في أبنية السرد (قصة، رواية، مسرحية، سيناريو)، فعملت على التحول من فكرة الحكاية (العصب الرئيس للسرد عبر قرون، والمعتمد عليه سينمائيًّا)، إلى فكرة التقنيات والأدوات والتجريب الفني!

أم لأن الأمر يتعلق بالتحول الذي لحق السينما ذاتها؟، والذي يمكن تلخيصه في الانتقال من سينما المؤلف (سلطة النص)، إلى سينما الممثل (سلطة الممثل) والتي اقتضت بناء النصوص على مقاسه وإمكاناته، كما يحدث مع عادل إمام في كثير من أفلامه ومسرحياته.

أم أن الأمر يتعلق باعتبارات تكلفة الإنتاج؟، في ظل تراجع صناعة السينما ذاتها عبر أرجاء الوطن العربي، إذ إن البلدان العربية التي تنتج سينما حتى الآن قليلة، بل توجد بلدان ليست لها سوى تجارب قليلة جدًّا جدًّا عبر تاريخها، فما تزال تحتل مصر حتى الآن المرتبة الأولى، بمعدل ٧٧٪ من الإنتاج العربي (ما يزيد على ٧٠٠ فيلم)، ثم تليها المغرب بمعدل أقل من ١٠٪، ثم العراق الذي لا يزيد إنتاجه عبر تاريخه على ١٤٠ فيلمًا، وتتوزع النسبة الباقية على بلدان الوطن العربي.

أم أن اللجوء إلى الاستسهال هو المتسبب؟ من تقليد لأفلام عالمية جاهزة، بديلًا عن المجهود الذي سيبذل في البناء من جديد.

أم هي سلطة الرقابة بأنواعها المتعددة: وبخاصة الاجتماعية، والدينية، وما تؤديان إليه من الحجر على الفكر العربي؟

الواقع أن فكرة عدم وجود نصوص إبداعية تصلح للإنتاج السينمائي، فكرة مرفوضة تمامًا، فمن المعروف أن الرواية تشهد انفجارًا في الكتابة والإنتاج العربي، وتكفي مطالعة دور النشر سنويًّا للوقوف على هذا الحجم، أو مراجعة عدد النصوص الروائية والقصصية المقدمة إلى أي جائزة أو مسابقة خاصة بالرواية والقصة (البوكر العربية، ، وكتارا، والشيخ زايد، ونجيب محفوظ، وساويرس، وغيرها).

أمَّا على مستوى المضمون، فهناك كثير من هذه الروايات يمكن إنتاجه سينمائيًّا، بالإضافة إلى أعمال الكتاب الكبار الراحلين أمثال نجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، ومحمد عبد الحليم عبد الله، ويوسف إدريس، وإحسان عبد القدوس، والطيب صالح، ورضوى عاشور، ومالك حداد، والطاهر وطار، وحنا مينه، وسعدالله ونوس، وغيرهم كثير وكثير ممن تركوا نصوصًا قصصية وروائية تصلح لمواصفات الإنتاج السينمائي.

السؤال الأهم الذي يمكن طرحه في هذا السياق: لماذا تراجعت مكانة الرواية في السينما؟ أو بصيغة أخرى: لماذا تحولت السينما عن الأعمال الروائية والقصصية العربية؟

أما عن صعوبة إنتاج الأعمال السردية في ظل التحولات التي طرأت على الرواية الجديدة، فهو أمر مستبعد أيضًا، إذ إن التحولات المشار إليها ذاتها، لم تكن خاصة بالسرد فقط، وإنما هي تحولات أحدثت تأثيرًا في كل النظريات الفلسفية والاجتماعية والاقتصادية، والفنون ومنها السينما، وطبيعة الحياة البشرية ذاتها، لذا فإن السينما ستجد في هذه الأعمال السردية ما يستجيب لمتطلبات تحولاتها وتطورها هي الأخرى.

ويأتي دور التحولات التي لحقت السينما ذاتها، والمتمثلة في الانتقال من سلطة النص إلى سلطة الممثل (نجم الشباك) خضوعًا لاعتبارات تجارية أكثر من كونها اعتبارات فنية، فإن هذا الأمر إجمالًا يستحق البحث والدراسة، إذ يبدو أنه أحد الأسباب الرئيسة في قضية إعراض السينما العربية عن إنتاج الأعمال الروائية والقصصية.

كذلك الأمر، لا يمكن إغفال تكلفة الإنتاج وتراجع صناعة السينما عربيًّا، على الرغم من أهمية هذا الفن في القيام بأدوار تنموية،

وفي توعية الشعوب، وتحقيق أهداف سياسية واجتماعية واقتصادية، فما تستطيعه السينما والفنون من محاربة التطرف الفكري والإرهاب مثلًا، قد لا تستطيعه أي بدائل أخرى، وتكفي هنا الإشارة للأفلام التي تم إنتاجها في إطار ما يمكن تسميته الأفلام الوطنية، والتي تهدف لخلق توجه إيجابي داعم للمجتمع، والتنفير من الإرهاب بكل أنواعه، مثل أفلام: طيور الظلام، والخلية، والإرهابي، والممر.. إلخ، أو تلك الأفلام التي حاربت المخدرات والإدمان، أو التي دعمت فكرة الوحدة الوطنية والمواطنة، أو غيرها من الأفلام التي استطاعت القيام بأدوار داعمة لبناء الأفراد والمجتمعات السليمة.

لذا فإن تكلفة الإنتاج في ظل تراجع صناعة السينما، تعد من الأسباب الرئيسة أيضًا –إلى جانب الانتقال من سلطة النص إلى سلطة الممثل/ نجم الشباك–، إذ من المعروف أن الفنون تحتاج إلى بيئة حاضنة، وموارد وإمكانات داعمة، وهو ما يشهد تراجعًا عربيًّا في هذا السياق، ويمكن أن يضاف إليه أيضًا قضايا الحرية، والتي تعد مكونًا أساسيًّا في إنتاج الفنون جميعًا وليس السينما بمفردها، والتي تقوم في أساسها على التمرد، والتعبير عن وجهة نظر خاصة تطرحها عبر العمل الفني، وهو ما يشهد إشكالات عديدة في واقعنا العربي.

> الواقع أن فكرة عدم وجود نصوص إبداعية تصلح للإنتاج السينمائي، فكرة مرفوضة تمامًا، فمن المعروف أن الرواية تشهد انفجارًا في الكتابة والإنتاج العربي

ويتبقى السؤال المتعلق بالاستسهال، وهو الذي سيمثل السبب الثالث في هذا التراجع، وتكفي مطالعة العديد من الأفلام التي وقعت في ذلك، ومنها (شمس الزناتي، والإمبراطور، وأمير الظلام، والتوربيني، وجاءنا البيان التالي، وألف مبروك، والفيل الأزرق، وعريس من جهة أمنية، والحاسة السابعة، والحرب العالمية التالتة، وجيم أوفر) وغيرها كثير من أفلام يمكن المقارنة بينها وأصولها المأخوذة عنها من السينما العالمية بالنقل الحرفي والمتوفرة جميعًا على مواقع الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت)، والعجيب أن هذا الاتجاه يتوسع على نحو مبالغ فيه في السنوات العشر الأخيرة.

أما عن السؤال الأخير، المتعلق بسلطة الرقابة بأنواعها المجتمعية والسياسية والدينية، فإنه لا يمكن الإنكار أن الآداب والفنون في المجتمعات





العربية تواجه تحديًا أمام المتزمتين دينيًّا وأخلاقيًّا وفكريًّا، وتكمن صعوبة هذا التحدي في سيطرتهم على عموم الشعوب باسم الدين وحماية الأخلاق، فكثيرًا ما تعرضت وتتعرض أعمال أدبية وفنية للمنع والإدانة من قبلهم، والقائمة ستطول في هذا الشأن، وتضاف إلى ذلك جميعه السلطات المتعلقة بقمع الحريات أو التضييق عليها، وذلك جميعه ينعكس على صناعة السينما المعتمدة على الأعمال الروائية، وبخاصة تلك التي يمكن أن تشتبك مع المحرمات الثلاثة (الدين والجنس والسياسة).

وسيضاف إلى كل ما سبق سبب أخير، هو وعي الدول والحكومات بأهمية الآداب والفنون (ومنها السينما) في بناء المجتمعات والحضارات، وبالتالي أدوارها ورعايتها التي عندما تتحقق فإنها تسهم في حل الكثير من المشكلات، إضافة لتحقيقها العوائد الاقتصادية، ورفع مكانتها بين الدول، وتكفي في ذلك مراجعة تاريخ المراحل العربية التي كان فيها اهتمام ورعاية للآداب والفنون في العصر العباسي، أو في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي في البلدان العربية، وما ترتب عليه من آثار إيجابية لصالح هذه الدول.

الغناء الخليجي
ثلاثة عقود من التطور

شهد الغناء الخليجي في آخر ثلاثة عقود، تحولًا واكب فيه، إلى حد ما، صناعة الموسيقى العربية، مرحلة أكسبت هذا الغناء جمهورًا عربيًّا واسعًا خارج دائرته التقليدية، كانت نتاج عوامل كثيرة، لعل أبرزها؛ ظهور توجهات جديدة تركت أثرها على الأغنية الخليجية حتى اللحظة الراهنة.

جمال حسن

وتشكلت حقبة جديدة في الغناء الخليجي، اتضحت ملامحها في مطلع التسعينيات، عقب اندلاع حرب الخليج الثانية، آنذاك، كانت لحظة الانطلاقة الفعلية لهذا التحول، عدا أنها بدأت تتشكل مُبكرًا في الثمانينيات مع ظهور جيل شاب من الفنانين الخليجيين.

> بدأت حقبة من الغناء الخليجي تتشكل مُبكرًا في الثمانينيات مع ظهور جيل شاب من الفنانين الخليجيين

وتناول مشهد الغناء الخليجي، خلال آخر ثلاثة عقود، ومسار تطوره ينتسب زمنيًّا لفترة تلت حرب الخليج الثانية، لكنها فترة تنتسب على مستوى أكثر شمولية، لمرحلة ما بعد الحرب الباردة، وتمتاز بتحولات وتجارب، مكنت هذا الغناء أن يفرض نفسه على المشهد العربي، وتحقق انتشارًا وجمهورًا خارج دائرتها التقليدية.

هوية متجاوزة المحلية

تشكل هذا الغناء بوصفه هوية جامعة تتجاوز المحلية، تزامنت مع ظهور الدول الحديثة في المنطقة؛ أي أنه حتى منتصف القرن العشرين، لم يكن هناك مصطلح يُعرف باسم "الغناء الخليجي"، وإن بدأ نشاطه في مسارات مستقلة عن بعضها.

لكنه ليس مستحدثًا من الصفر، إذ استند إلى موروث قديم ومتنوع عرفته مناطق الخليج العربي، وبالتالي كان حضوره على صلة بظهور ممارسات غنائية حديثة، على حساب تلك الممارسات القديمة.

بمعنى أن هذا النشاط أصبح مرتبطًا باستخدام آلات موسيقية حديثة، وكذلك الانفتاح على مصادر لحنية أوسع، فبالإضافة إلى الأنماط الشعبية المعروفة، مثل الغناء اليمني منبعًا مهمًّا، وهي علاقة قديمة. كان عرب الحجاز يعتبرون اليمن وطنًا أمًّا للغناء"١.

خلافًا إلى الانفتاح على الموسيقى العربية القادمة من مصر، وهضمها، وكذلك من بلاد الشام والعراق، وأيضًا التواصل مع الموسيقى الهندية والإفريقية والفارسية.

ويتضح أن صفة "خليجي" أخذت في البدء دلالة سياسية، وما كان لها أن يكون لها هذا النفوذ، بمعزل عن الخطاب القومي العربي الذي كرس مُسمى "الخليج العربي" بدلًا عن اسمه السائد في الأدبيات الكلاسيكية الأوروبية؛ "الخليج الفارسي". بعد ذلك اتخذ تفاعله الطبيعي كدلالة اقتصادية واجتماعية وأخيرًا ثقافية، تعرف كيانات وطنية واجتماعية مختلفة.

ريادة الكويت

بدأ نشاط هذا الغناء، بشكل مستقل في الكويت، لتلتحق بها بقية بلدان الخليج، لكن طابعًا مشتركًا تشكل، مدعومًا بجذور واحدة، رغمًا عن وجود فروقات تميز بين لون خليجي وآخر، بما في ذلك اللهجات، فالتجانس هو الغالب، بحيث يصعب التمييز بين تلك الفروقات.

وبصورة عامة، أصبحت موجهات واحدة، تحدد ملامح صناعة هذا الغناء، بل إنها بدأت بالتشكل منذ وقت مُبكر، من حيث الاستخدامات الإيقاعية